

La importància de ser Fidel

Joan Sellent Arús

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
joan.sellent@uab.cat



Resum

L'autor reflexiona sobre el concepte de *fidelitat* en traducció, partint de la base que és un requisit irrenunciable, però insistint en la necessitat de definir, matisar i exemplificar en què ha de consistir i pot consistir aquesta fidelitat, com també en la freqüent incompatibilitat entre la condició de *fidel* i la de *literal*. A part de matisar la idea de fidelitat i les seves materialitzacions, aquesta comunicació també posa èmfasi en els possibles beneficiaris d'aquesta fidelitat, a partir de la creença que es pot —i cal— ser fidel en dos sentits: respecte a l'autor i respecte al receptor del text, sense que cap dels dos se'n ressenti.

Centrant-se principalment en exemples de traduccions teatrals destinades a l'escena, l'autor associa molt estretament la *fidelitat* amb l'esforç per produir en l'espectador uns efectes equivalents a l'original, i amb la consegüent responsabilitat del traductor en la capa més externa del text. Finalment, estableix una relació directament proporcional entre la recepció eficaç del text i la invisibilitat del traductor.

Paraules clau: fidelitat; literalitat; oralitat; efecte equivalent; invisibilitat del traductor.

Abstract

The author reflects on the notion of *fidelity* in translation, on the basis that it is an inescapable requirement, but also stresses the need to define, qualify and illustrate what such fidelity may and must consist of, as well as the frequent incompatibility between *being faithful* and *being literal*. Besides qualifying the notion of fidelity and its diverse materializations, this paper also places a particular emphasis on the possible beneficiaries of the translator's fidelity, from the belief that one may —and in fact must— be faithful in two directions: towards the author and towards the recipient of the text, without detriment to either of them.

By focusing on examples taken from theatrical translations for the stage, the author closely associates *fidelity* with the effort to work on the audience an equivalent effect to that of the original, as well as with the consequent translator's responsibility towards the most external layers of a text. Finally, a direct proportion is established between a suitable reception of a translated text and the translator's invisibility.

Keywords: fidelity; literality; orality; equivalent effect; translator's invisibility.

El requisit de ser fidel és tan inseparable del perfil del traductor com ho és, en el perfil d'un músic, el requisit de no desafinar. Si un músic que es valora mínimament se sent ofès si li diem que desafina, un traductor amb consciència de la dignitat del seu ofici es considerarà igualment agreujat, suposo, si li diem que és infidel.

El símil, però, només funciona a mitges, perquè *afinar* i *desafinar* són termes objectius i perfectament descriptibles, mentre que ser fidel o ser infidel, en traducció, són conceptes subjectius i perfectament opinables. Com s'ha de materialitzar el concepte de fidelitat, quins mecanismes i quines estratègies s'han de posar en joc per fer-la realment efectiva en tot moment són qüestions que solen generar discussió, i és bo que sigui així.

La inèrcia d'associar fidelitat amb literalitat encara sobreviu, sobretot en cercles no directament implicats en l'ofici de traduir, però a l'interior del gremi podem dir que es troba en un clar procés de recessió. Vegem-ho il·lustrat en un petit exemple, extret de dues traduccions catalanes d'un mateix text:

Marley was dead: to begin with. There is no doubt whatever about that. [...] Old Marley was as dead as a door-nail.

Mind! I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail.

(Charles Dickens, *A Christmas Carol*, 1843)

Traducció de Josep Carner (1923):

Per començar, Marley era mort. D'això no n'hi ha pas cap dubte. [...] El vell Marley era tan mort com un clau de porta¹.

Escolteu! No vol dir que jo sàpiga, amb peculiar coneixença, quina cosa té un clau de porta d'especialment mort.

¹ Modisme anglès. (*N. del T.*)

Traducció de Xavier Pàmies (2009):

En primer lloc, en Marley era mort. D'això no hi ha dubte. [...] En Marley era mort i ben mort.

Amb això, però, no vull dir que hagués tingut una mort ni bona ni dolenta, sinó només que era mort i enterrat.

L'opció de Carner reflecteix el que era la pràctica més habitual en les traduccions literàries del seu temps: traduir literalment la frase feta i complementar-ho amb algun aclariment a peu de pàgina. L'opció de Pàmies, en canvi, exemplifica la tendència contrària i cada cop més estesa actualment: la d'optar per la substitució, per la recreació no literal dels jocs de paraules i locucions, a fi de llimar tant com es pugui les possibles estranyeses idiomàtiques que puguin entrebancar la lectura. És a dir, una opció i l'altra no fan sinó exemplificar els dos pols oposats

que han conviscut al llarg de tota la història de l'ofici de traduir, i que ja assenyalava Ciceró: la traducció «paraula per paraula» i la traducció «sentit per sentit»; o, dit a la manera de Schleiermacher, la traducció que acostia el lector a l'autor i la traducció que segueix el camí contrari.

Però, quina d'aquestes dues opcions és més fidel? No crec que es pugui dir, davant d'aquests dos exemples, que una opció és més fidel que l'altra. Totes dues ho són: la diferència és l'objecte de la fidelitat de cadascuna. Carner practica la fidelitat a la paraula i Pàmies, la fidelitat al sentit; en conseqüència, tant un traductor com l'altre valoren i respecten escrupolosament la importància de ser fidel.

Però *La importància de ser Fidel* també és el títol d'una obra de teatre, concretament de la versió catalana que va fer Eduard Artells de la comèdia d'Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*.

Aquest títol de Wilde ocupa un lloc de preferència en la història de les dificultats de traducció: es resisteix implacablement a qualsevol temptativa de transportar-lo amb èxit a una altra llengua, tant si és per la via de la fidelitat a la lletra com per la de la fidelitat al sentit.

El joc que fa Oscar Wilde amb la identitat fonètica entre l'adjectiu anglès *earnest* ('seriós, formal', sense oblidar l'hipotètic ús argòtic del terme, en temps de Wilde, amb el sentit d' 'homosexual') i el nom propi *Ernest* (corresponent a un dels personatges de l'obra) no és exportable a cap altra llengua, però pot ser interessant que comparem uns quants dels esforços que s'han fet per trampejar un obstacle com aquest, encara que d'entrada ja es plantegi com a insalvable.

La traducció d'Artells és de 1938. Seixanta anys després, Jaume Melendres feia una altra versió catalana d'aquesta obra i la titulava *La importància de ser Frank*. Aquests dos títols comparteixen un mateix esforç, que és el de recrear el joc verbal del títol anglès per la via de la substitució; és a dir, busquen uns noms propis que en la llengua d'arribada coincideixin fonèticament amb uns adjectius que alhora els encomanen i fan visible un contingut semàntic:

Nom	Adjectiu
Ernest	earnest
Fidel	fidel
Frank	franc

Es veu a simple vista que l'opció de Melendres és la més coherent pel que fa a la versemblança cultural i idiomàtica, perquè no introdueix un nom català en un context anglès (cosa que sí que fa Artells, tot i que s'ha de dir que a la seva època era un criteri tan habitual com acceptat en les traduccions literàries catalanes).

Les versions castellanes d'aquest títol presenten prou afinitats i divergències de criteri amb les catalanes perquè ens hi referim de passada, ni que sigui citant-ne només un parell: als anys 20 del segle passat, Ricardo Baeza traduïa aquesta obra i la titulava *La importancia de llamarse Ernesto*; setanta anys després, Alberto Mira en feia una altra versió que anomenava *La importancia de llamarse Ernest*, i restituïa així la forma anglesa del nom propi i evitant, igual que Melen-

dres, la incongruència cultural i idiomàtica. En aquest sentit, doncs, hi ha una perfecta coincidència de criteris amb les dues versions catalanes. En canvi, tant la versió de Baeza com la de Mira han renunciat a qualsevol maniobra de substitució que pogués recrear el joc de paraules de l'original.

Sembla d'entrada que l'esforç de recreació de les versions catalanes és preferible a la literalitat de les castellanes, perquè aquestes sacrifiquen el joc verbal, però seria precipitat entrar en judicis de valor concloents sense tenir també en compte altres coses, com per exemple el component semàntic. El sentit dels adjectius catalans *fidel* i *franc* no es correspon exactament amb el de l'adjectiu anglès *earnest*, almenys en l'accepció que hi dona el text de Wilde; en aquest sentit, doncs, podríem aportar-hi en contra l'argument d'una certa inexactitud semàntica. D'altra banda, l'*Ernesto* i l'*Ernest* de les versions castellanes, juntament amb la substitució del *being* per un *llamarse*, donen al títol un toc lleugerament absurd que sintonitza bastant amb el registre i la intenció de l'original, en què l'absurdatat és un dels components que en configuren el perfil humorístic i satíric.

Veiem, per tant, que en els dos plats de la balança s'hi ha de posar tot perquè es decanti en un sentit o en un altre. Ara bé: judicis de valor a part, el que no es pot negar és que, una vegada més, aquestes quatre versions del títol de la comèdia de Wilde tenien totes ben present la importància de ser fidel, i no tan sols la que es titulava així.

Però, com que seria desproporcionat que ens continuéssim centrant només en un aspecte tan parcial d'una obra com és el títol, potser val més que ampliem l'atenció cap al gruix dels textos si és que hem de continuar comentant criteris i estratègies de traducció per a l'escena. És una cosa prou òbvia que, per molt enginyosa i afortunada que sigui la recreació d'un títol, de ben poc servirà per garantir el nivell d'una versió teatral si en el conjunt del text hi ha coses que grinyolen.

Els jocs de paraules, ja sigui en el títol o al llarg del text, només són un dels molts aspectes textuais, i no necessàriament el més important, a què el traductor per a l'escena ha de dedicar els esforços de recreació. N'hi ha molts d'altres: el sentit, la intenció, el registre, el to, el pols rítmic, el perfil dels personatges, les referències històriques i culturals, la textura idiomàtica, les paradoxes, els jocs conceptuals, etc. i, presidint-ho tot, el condicionant de l'oralitat. El traductor no pot oblidar ni per un moment que allò que té entre mans és un text destinat a ser transmès per via oral, cosa que vol dir, d'una banda, que no hi ha notes a peu de pàgina que hi valguin, i de l'altra que el text ha d'arribar als destinataris finals amb els mínims entrebancs possibles. I, si vol afinar al màxim en aquest sentit, haurà de portar a terme una feina d'una extrema precisió en tots els matisos de la capa més externa del text. Si se'm permet que faci servir uns termes tan passats de moda com el contingut i la forma, diré que el traductor, quan ja té desxifrat i recreat el contingut de l'original, s'ha de centrar en una última fase de poliment de la forma; una fase que, per anar bé, hauria de ser tan minuciosa com la d'un escultor que fa els últims cops de cisell a un bust un cop té garantida la semblança amb el model.

I és en aquest últim nivell que m'agradaria centrar-me. Un nivell en què ja no ens movem en el terreny de les equivalències, sinó en una fase última en què la referència a l'original ja no entra en joc: aquí ja treballem sobre un text autònom en la llengua d'arribada. Aquest treball de precisió, minimalista, comporta detectar i eliminar possibles cacofonies, arítmies, rimes internes, homofonies, redundàncies i ambigüitats de sentit no desitjades; en definitiva, tot allò que pugui anar en contra d'una transmissió i una recepció fluides de la peça teatral. La minuciositat amb què es treballi aquesta última fase de poliment de la capa textual més externa és decisiva en aquest sentit, perquè, a diferència dels jocs de paraules més o menys ocasionals, afecta la totalitat del text.

Una de les prioritats perquè el discurs teatral resulti fluid és el control del ritme. En una peça teatral en vers és on es fa més evident la presència del ritme com un dels trets formals més conspicus, perquè ve marcat per unes pautes mètriques visibles i perfectament definides. En canvi, en una obra de teatre en prosa, i sobretot si el llenguatge s'emmarca en un registre col·loquial que pretén recrear la parla més espontània, es podria pensar que justament aquest esforç per buscar la naturalitat exclou qualsevol tipus d'esquema rítmic i accentual subjacent; això no obstant, rares vegades és així: el discurs dramàtic col·loquial més aparentment espontani sol ser el resultat d'una feina minuciosa en els nivells del ritme, l'eufonia i altres aspectes de la capa sonora del llenguatge; la transmissió del sentit i la il·lusió de naturalitat estan en funció estricta del control d'aquests aspectes. Són coses que el parlant que s'expressa espontàniament, com és lògic, no està pendent de controlar, però que, damunt d'un escenari i per acumulació, poden ser obstacles que van en detriment de la credibilitat de la interpretació i de la clara transmissió del missatge. I una representació teatral no hauria de ser mai una cursa d'obstacles per culpa del text.

Com més aparença de naturalitat té el discurs que sentim en escena, més elaborat i minuciós és el treball de selecció i elaboració textual que hi ha al darrere. Aquesta minuciositat requereix detenir-se en aspectes textuais que, si els prenem aïlladament, poden semblar francament menors (i probablement ho són), però la reiteració dels quals acaba incidint negativament en la comoditat interpretativa dels actors i, per tant, en la fluïdesa i l'eufonia general del discurs.

Posem alguns exemples per il·lustrar-ho.

A la versió catalana del monòleg *I Am My Own Wife* (*Jo sóc la meva dona*), de Doug Wright, davant la frase «he's a real dictator» vaig rebutjar l'opció «és un autèntic dictador» per la cacofonia que resulta del contacte sil·làbic «tic/dic», i, després de sospesar altres possibilitats, vaig optar finalment per «és un autèntic dèspota».

A l'obra de George Bernard Shaw *Heartbreak House* (*La casa dels cors trencats*) apareix la seqüència:

MAZZINI: No; I'm no good at making money. I don't care enough for it, somehow,

(*Heartbreak House*, acte II, p. 525)

que en una primera opció vaig traduir com:

MAZZINI: No: jo no serveixo, per fer diners. Perquè és que no m'importen gaire, en realitat.

Però després vaig decidir sotmetre-la a un petit canvi d'ordre sintàctic:

MAZZINI: No: jo no serveixo, per fer diners. Perquè és que, en realitat, no m'importen gaire.

(*La casa dels cors trencats*, acte II, p. 154)

En evitar la repetició de l'esquema «sintagma verbal + sintagma preposicional», la pauta entonativa és menys redundant i el segment millora rítmicament.

En un moment determinat del primer acte d'aquesta mateixa obra, un personatge diu: «... when I meet a man that makes a hundred thousand a year, I take off my hat to that man, and *stretch out my hand* to him and call him brother.» En la meua versió vaig escriure: «... quan conec un home que guanya cent mil lliures l'any, em trec el barret, *el saludo cordialment* i l'anomeno germà.» És a dir, en el penúltim predicat («stretch out my hand to him») vaig rebutjar l'opció més literal «li ofereixo la mà» per evitar la rima interna entre *mà* i *germà*.

Les rimes internes són especialment molestes quan apareixen al final de dues rèpliques consecutives:

MANGAN: I ruined your father, didn't I?

ELLIE: Oh, not intentionally.

MANGAN: Yes I did. Ruined him on purpose.

(*Heartbreak House*, acte II, pp. 517-518)

MANGAN: Jo vaig arruïnar el seu pare, recordi-ho.

ELLIE: No pas intencionadament.

MANGAN: S'equivoca: vaig arruïnar-lo expressament.

La rima en «-ment» d'aquesta primera opció em va fer buscar alternatives, amb el resultat següent:

MANGAN: Jo vaig arruïnar el seu pare, recordi-ho.

ELLIE: No pas intencionadament.

MANGAN: S'equivoca: va ser deliberat.

(*La casa dels cors trencats*, acte II, p. 144)

En un diàleg espontani, tots aquests trets de la capa més externa del llenguatge (és a dir, els seus components sonors) solen passar molt més desapercebuts. Els participants en l'intercanvi verbal no estan pendents de si en els enunciatos apareixen al·literacions, cacofonies, arítmies o rimes internes; el que compta és que els missatges arribin de manera clara a l'interlocutor. Per posar un exemple: en el context d'una conversa real, el més probable és que no es percebi cap ano-

malia en el fet que un parlant digui: «em despertés després d'haver dormit durant divuit hores», i menys encara que aquest parlant cregui que s'ha de disculpar per haver produït una cadena d'al·literacions tan extrema, senzillament perquè ni ell mateix ni l'interlocutor no l'hauran detectada. En canvi, quan aquesta seqüència apareix en una traducció teatral i és el resultat d'un primer intent de traslladar al català «to wake me up after I had slept eighteen hours», és molt poc recomanable que el traductor la doni per bona sense cap retoc. Per això vaig descartar aquesta opció tot just la vaig haver teclejat i, després d'una sèrie de temptatives de reformulació, vaig inclinar-me per: «em despertés al cap de divuit hores seguides de dormir.»

MAZZINI: [...] they had to send for a professional to wake me up after I had slept eighteen hours.

(*Heartbreak House*, acte II, p. 523)

MAZZINI: [...] van haver d'enviar un professional perquè em despertés al cap de divuit hores seguides de dormir.

(*La casa dels cors trencats*, acte II, p. 152)

Una altra cosa que el traductor ha de saber detectar en aquesta última fase de retocs textuais són les possibles ambigüitats semàntiques que hagin pogut aparèixer a la traducció i que no figuren a l'original.

En traduir al català *Intimacy* (*Intimitat*), l'adaptació teatral de la novel·la de Hanif Kureishi, se'm va escapar una d'aquestes ambigüitats en donar per bona aquesta frase «amb humitat», i en el context següent:

VICTOR: Podràs dormir en aquesta habitació, si vols.

XAVIER: Amb humitat.

Només cal que la diguem en veu alta per veure que sona gairebé igual que «han vomitat».

En el transcurs dels assajos, com era previsible, el director i els actors van detectar el problema, però en comptes de buscar —o demanar-me a mi que busqués— una frase alternativa, van preferir treure partit de l'ambigüitat i van afegir un parell de rèpliques al text:

VICTOR: Podràs dormir en aquesta habitació, si vols.

XAVIER: Amb humitat.

VICTOR: Han vomitat? Qui ha vomitat?

XAVIER: No: humitat; que dic que hi ha humitat.

I aquest petit afegitó va sumar un efecte humorístic a l'escena. Es tracta clarament d'allò que en castellà s'anomena una *morcilla*, i les *morcillas* solen ser peril·lores, però en aquest cas crec que es va actuar amb bon criteri: l'escena en què apareixia s'emmarcava en un registre humorístic general, i d'aquesta manera se'n va accentuar discretament la comicitat sense incórrer en un pecat greu de traïció.

Veiem, doncs, que no sempre les ambigüitats semàntiques o les connotacions que apareixen de propina són rebutjables sistemàticament: de vegades són aprofitables. Un altre exemple d'això seria aquest fragment de l'obra de Neil LaBute *Fat Pig* (*Gorda*):

TOM: [...] but you shouldn't do that, though. Make fun of yourself so much.
 HELEN: Why not?
 TOM: Ummmmmm... I'm sure there's a very good reason. I'll get back to you.

(*Fat Pig*, p. 14)

TOM: [...] però no hauries de fer-ho, això. Vull dir això de riure't tant de tu mateixa.
 HELEN: ¿Per què no?
 TOM: Aaamm... segur que hi ha alguna raó de pes. Vull dir... En fi, ja et trucaré.

El procés que porta a «una raó de pes» no és l'únic possible per traduir «a very good reason», però és una opció més de les que ens ofereix la llengua d'arribada sense allunyar-nos de l'equivalència idiomàtica. Podríem dir que, en aquest cas, és una petita propina que ens ofereix el català per compensar una mica aquells casos tan freqüents en què ens veiem obligats a restar més que a sumar.

L'escena té lloc entre una noia molt grassa i un jove executiu que acaba de conèixer. Entre ells dos aviat s'estableix un corrent de simpatia, però una de les coses que sorprenen el noi és la facilitat amb què ella fa broma sobre el seu propi sobrepès, i aquestes són les últimes paraules que intercanvien abans d'acomiadarse. En la versió catalana, la frase «una raó de pes», amb el discret afegitó de «Vull dir... En fi», no fa sinó subratllar una mica més la incomoditat del noi davant d'aquest fet i afegir un petit gag verbal a una escena que ja està marcada per la comicitat dels malentesos i dels lapsus.

Totes aquestes coses (ja siguin ambigüitats de sentit, cacofonies, rimes internes, etc.) no es detectaran mai amb plenes garanties si el traductor no sotmet la totalitat del text a una lectura en veu alta. Això és un requisit bàsic i ineludible, però m'afanyaria a precisar que no ho és únicament pel que fa a les traduccions teatrals destinades a l'escena: aquesta prova de l'oralitat penso que hauríem de fer-la extensiva a la traducció de qualsevol tipus de text sense excepcions, tant si va destinat directament a la transmissió oral com si no.

Fa poc, en una entrevista, una escriptora i traductora catalana que ha fet versions de narrativa i de teatre deia textualment: «Sempre que he hagut de traduir teatre, he fet l'exercici de dir en veu alta el que he escrit», una declaració del tot encomiable però que d'altra banda, per la seva mateixa formulació, també dóna a entendre que aquest exercici, la traductora en qüestió, no el creu necessari quan fa traduccions de narrativa. No seré jo qui l'hi obligui, però no puc evitar que trontolli la meua confiança en les versions de narrativa d'aquesta senyora.

Sovint, quan es parla de les diverses estratègies de traducció segons els gèneres, es tracen unes fronteres una mica artificials i, en definitiva, contraproduents:

s'assenyala l'oralitat com a condicionant essencial que cal tenir en compte en la traducció per a l'escena, però se li atorga una exclusivitat que al meu entendre és injustificada. No hi ha cap text, sigui quin sigui el gènere al qual pertanyi, que estigui lliure de l'eventualitat de ser llegit i transmès en veu alta. Ho il·lustraré amb un exemple de la pròpia collita, i tornarem a recórrer a Charles Dickens com al principi.

Fa uns quants anys vaig rebre l'encàrrec de traduir *David Copperfield*, d'aquest novel·lista anglès. Un dels personatges més divertits de la novel·la i potser de tota l'obra de Dickens és el senyor Micawber, un home que, per explicar les coses més banals, s'embrancha en unes floritures retòriques i discursives tan recargolades que ell mateix s'hi perd, i tard o d'hora ve un moment que ha de frenar el discurs i recapitular, per a la qual cosa fa servir un tic verbal que es va repetint al llarg de tot el llibre. Vegem-ne una mostra:

Under the impression that your peregrinations in this metropolis have not as yet been extensive, and that you might have some difficulty in penetrating the arcana of the Modern Babylon in the direction of the City Road... in short, that you might lose yourself, I shall be happy to call this evening, and install you in the knowledge of the nearest way. (cap. XI)

El tic verbal en qüestió és la fórmula «in short», i així és com vaig traduir aquest fragment:

Sota la impressió que els vostres pelegrinatges a aquesta metròpoli no han estat encara gaire extensius, i que podríeu tenir una certa dificultat a penetrar els arcs de la Moderna Babilònia per via de City Road... en suma, que us podríeu perdre, estaré encantat de venir-vos a buscar aquest vespre i d'instruir-vos en l'esbrinament del camí més dreturer.

Llegint el fragment en veu alta es nota fàcilment l'ambigüitat semàntica del recurs que vaig triar per traduir la fórmula, i que deriva de la identitat fonètica entre aquesta locució i un verb en forma personal que no hi té res a veure pel que fa al sentit:

En suma / ensuma

Però no va ser fins bastant temps després d'haver-se publicat la traducció que, en rellegir-ne alguns trossos, vaig detectar aquest lapsus. Una ambigüitat perfectament aliena a la voluntat del traductor, i que no és sinó la conseqüència de no haver aplicat amb prou rigor i constància la prova de llegir el text en veu alta abans de donar-lo per bo. Si mai tingués ocasió de revisar aquesta traducció de Dickens per a una reedició, no dubto ni un moment que això és la primera cosa que canviaria. I no cal dir que qualsevol passatge en què m'entrebanqués mínimament, ja no per cap ambigüitat sinó perquè notés que el ritme i l'eufonia del discurs no estan prou aconseguits, o que hi ha algun conflicte amb les pautes de respiració d'un hipotètic lector en veu alta, miraria d'acabar-lo d'afinar tant com

pogués. És a dir: aplicaria exactament els mateixos criteris que segueixo quan em fan un encàrrec de traducció teatral, sense cap diferència significativa.

I, per concloure tornant al principi: si defensem la fidelitat com un dels requisits bàsics i ineludibles d'un traductor, també convé que precisem que aquesta fidelitat ha d'exercir-se en dos sentits: d'una banda cap al text original, i de l'altra cap a les expectatives dels seus destinataris. En el cas de la traducció teatral, els primers destinataris de la feina del traductor són el director i els actors que han de defensar aquest text sobre l'escenari, i l'últim destinatari, evidentment, és el públic.

Si el traductor ha treballat a consciència i minuciosament aquesta última fase de control de la capa més exterior del text (i amb el benentès que les fases anteriors també estiguin ben controlades, naturalment), els responsables de posar-lo en escena podran treballar amb la comoditat d'un text que no els va en contra en cap moment, sinó que potencia el seu treball interpretatiu, i això redundarà positivament en la recepció per part del públic.

I permeteu-me dir, abans d'acabar, que l'èxit de la feina del traductor és, al meu entendre, directament proporcional a la seva invisibilitat. En un muntatge teatral, també és en bona part invisible la feina del director. Si el director ha treballat a consciència, cada moviment, cada gest, cada matís expressiu, cada cadència rítmica en el diàleg i en la dinàmica escènica oferirà la il·lusió de naturalitat que el públic espera; i, naturalment, com més fa la impressió que els personatges parlen i es mouen espontàniament i per pròpia iniciativa, més complexa i laboriosa ha estat la feina invisible de direcció que hi ha al darrere. I exactament el mateix es pot dir de la feina del traductor: com més naturals, espontànies i inevitables sonin les frases que el traductor ha posat en boca dels actors, més invisible resultarà la seva feina. I quan dic inevitables ho dic perquè la prova més inequívoca de l'eficàcia d'aquesta invisibilitat és que les frases que sent el públic li facin la impressió que no podien ser dites de cap altra manera, amb la conseqüència inevitable que arribi a oblidar que allò que està sentint és una traducció.

Deixeu-me, doncs, que acabi reivindicant amb contundència, juntament amb la fidelitat a ultrança que he defensat des del principi, la dignitat i l'eficàcia de la invisibilitat del traductor.

Bibliografia

- CICERÓ (2004). «El orador perfecto». Traducció de D. Martín. A: VEGA, Miguel Ángel (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, p. 83-85.
- DICKENS, Charles (1965). *Una cançó nadalenca*. Traducció de Josep Carner. Barcelona: Editorial Selecta, p. 21.
- (1988). «A Christmas Carol». A: *Christmas Books*. Oxford: Oxford University Press, p. 5.
- (1990). *David Copperfield*. Nova York/Londres: Norton & Company, p. 138-139.
- (2003). *David Copperfield*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: UPF/Destino, p. 286-287.
- (2009). «Cançó de Nadal en prosa». A: *Tots els contes de Nadal*. Traducció de Xavier Pàmies. Barcelona: La Magrana, p. 13.

- KUREISHI, Hanif (1998). *Intimacy*. Londres: Faber&Faber.
- *Intimitat*. Traducció de Joan Sellent (inèdita).
- LABUTE, Neil (2005). *Fat Pig*. Nova York: Faber&Faber.
- *Gorda*. Traducció de Joan Sellent (inèdita).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2004). «Sobre los diferentes métodos de traducir». Traducció de Valentín García Yebra. A: VEGA, Miguel Ángel (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, p. 244-255.
- SHAW, George Bernard (1986). *Heartbreak House*. A: WEINTRAUB, S. (ed.). *The Portable Bernard Shaw*. Harmondsworth: Penguin Books, p. 441-577.
- (2009). *La casa dels cors trencats*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Proa.
- WILDE, Oscar (1917-19). *La importància de llamarse Ernesto*. Traducció de Ricardo Baeza. Madrid: Clásica Española.
- (1985). *La importància d'ésser fidel*. Traducció d'Eduard Artells. Sant Cugat del Vallès: E. R.
- (1995). *The Importance of Being Earnest*. Harlow: Nelson.
- (1998). *La importància de ser Frank*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2003). *La importància de llamarse Ernest*. A: *El abanico de lady Windermere; La importància de llamarse Ernest*. Traducció d'Alberto Mira. Madrid: Cátedra.
- WRIGHT (2004), Dough. *I Am My Own Wife*. Nova York: Faber & Faber.
- *Jo sóc la meva dona*. Traducció de Joan Sellent (inèdita).